El sonido en las artes/las artes del sonido

Andrea Ancira y Tania Islas

Gran parte de lo que se denomina *arte sonoro*
no tiene mucho que ver con el sonido ni con el arte…
Max Neuhaus, *Sound Art?*

Oigo con mi pequeño oído...
Murray Schafer

I. ¿Arte sonoro?

A lo largo del siglo XX y lo que va del XXI se han desarrollado múltiples aproximaciones al sonido en las artes, al punto de que hoy en día éste se ha convertido no sólo en un elemento integral del arte —como se puede escuchar en la instalación, el video y el performance—, sino en una forma artística con propio derecho. Incitar a los visitantes de un museo a utilizar ya no sólo sus ojos sino también sus oídos se ha convertido en una práctica cada vez más común del arte contemporáneo. Esto ha generado cambios en los espacios de exhibición ya que, al alojar todos estos sonidos que emanan de fuentes diversas como monitores de televisión, computadoras, proyecciones y audífonos, la galería y el museo han dejado de ser aquellos recintos silenciosos que en algún momento pretendieron ser.[1] En las últimas décadas, esta presencia sonora ha ganado cierta atención por parte de críticos, investigadores, curadores y demás estudiosos del arte, muchos de los cuales se han esforzado por teorizar, analizar e interpretar esta

1 Kelly, Caleb, *Sound*, *Whitechapel: Documents of Contemporary Art*, MIT Press, Londres, 2011.

2 Algunos ejemplos son: Escoto, Daniel, *El escorpión, la máscara y la jaula: Tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2014; Meza, Inti y Lara, Rossana, "Prolegómenos para una historia del arte sonoro reciente en México" en *Sonorama: Arte y tecnologìa del Hi-fi al MP3*, Museo Universitario del Chopo, México, 2014; Prieto Acevedo, Carlos, *Variación de voltaje*, Universidad del Claustro de Sor Juana/ Fonca/ *Deleátur*, México, 2013; Hilde, Anne, "Expressway to Yr Cochlea" en *Soundings: A Contemporary*

paulatina incorporación al llamado campo del arte.[2] Además, de manera paralela, diversos museos y festivales han comenzado a presentar exposiciones en las que se examina la relación interdisciplinaria entre el arte y el sonido, así como el significado del sonido en el arte.[3] A pesar de los notables logros y avances de estos esfuerzos, en su mayoría se han enfocado en los atributos formales de las piezas, dejando de lado una serie de elementos contextuales, históricos e institucionales que son determinantes para comprender el significado social, cultural y político de dichas prácticas artísticas. En lo que sigue buscamos llenar parte de ese silencio a través de la exploración del desarrollo de las artes sonoras en la Ciudad de México en las últimas décadas.[4]

Pero, ¿qué es el arte sonoro? Una forma de comenzar a responder esta cuestión es preguntándonos por su origen. Douglas Kahn comienza *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* señalando que el sonido invade las artes durante el siglo XX, y al hacerlo desmonta la naturaleza silente de la visualidad que hasta ese momento la historia del arte había asumido con avenencia.[5] Aunque en realidad no existe un consenso sobre el momen-

Score, MOMA, Nueva York, 2013; Voeglin, Salomé, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, Nueva York, 2010; Kim-Cohen, Seth, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, Nueva York/ Londres, 2010; Licht, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York, 2007; Rocha Iturbide, Manuel, "El arte sonoro en México", en *Revista Curare*, México, núm. 25, 2005.

3 El MOMA y el Museo Whitney en Nueva York (*Volume: Bed of Sound,* 2000; *Bitstreams*, 2001), el Centro Georges Pompidou en París (*Sonic Process,* 2002); el Museo de Arte Contemporáneo de Sidney (*Art>Music*, 2001), y la Galería Hayward en Londres (*Sonic Boom*, 2000). Sin embargo, no fue sino hasta el 2013 que se presentó la primera exposición propiamente denominada de arte sonoro en el MOMA, curada por Barbara London, *Soundings: A Contemporary Score*. En México, algunos ejemplos que se podrían mencionar son: *Sonoplastia*, 2014 (Manuel Rocha y Roberto Arcaute; Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca); *Sonorama: Arte y tecnología del Hi-fi al MP3*, 2013 (Esteban King y Daniel Garza Usabiaga; Museo Universitario del Chopo); *Expo Oído Enfático*, 2013 (Salvador Cañas y Alfonso Zárate; La Quiñonera); *Fragmentos Sonoros*, 2008 (Taiyana Pimentel; Galería del Palacio Municipal-Pasaje del Ayuntamiento, Puebla); y *Soni(c)Loud*, 2008 (Bárbara Perea y Guillermo Santamarina; Laboratorio Arte Alameda), esta última en el marco del Festival Radar.

4 Una breve nota sobre el método. Vale la pena señalar que la mayor parte de la información aquí recabada surge de una combinación entre revisión de literatura y una serie de entrevistas que realizamos en el año 2014 a un grupo diverso de expertos, aficionados y participantes del arte sonoro, incluidos Iván Abreu, Tania Candiani, Mario de Vega, Ariel Guzik, Karla Jasso, Lorena Mal, Ana María Martínez de la Escalera, Miguel Mesa, Taniel Morales, Luis Felipe Ortega, Naomi Rincón Gallardo, Manuel Rocha, Guillermo Santamarina, Itala Schmelz y Juan Pablo Villegas. Salvo que se indique lo contrario, las citas de ellos provienen de estas conversaciones.

5 Kahn Douglas*, Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge, 1999.

to preciso en el que el arte sonoro se escabulle en la historia, podríamos empezar por proponer que estas prácticas en las que el sonido interviene pero cuya producción y exhibición desborda el contexto de una sala de conciertos emergieron entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta.[6] Como siempre, éstas parecerían estar un paso adelante de su conceptualización, por lo cual no sorprende que la categoría de arte sonoro haya surgido casi quince años después cuando, a mediados de la década de los ochenta, el artista y compositor Dan Lander buscó, por primera vez, definirla formalmente. Más allá del gesto academicista, pensar en lo que es o no es arte sonoro nos lleva a definir y redefinir no sólo el contexto en el que el sonido se presenta y se enmarca, sino también cómo lo concebimos. Y es al ir a un museo y *ver* el sonido "cuando uno se pregunta: ¿es sonido o es arte?".[7]

Se podría decir que ningún arte es completamente silente, en especial a partir de que se desarrollaron las tecnologías auditivas en el siglo XIX. Sin embargo, aunque el sonido intervino en gran parte de las apuestas artísticas y los discursos de las artes modernas y de las vanguardias —gracias a las posibilidades que dichas tecnologías brindaron—, éste adquiere un estatuto distinto a partir de la segunda mitad del siglo XX. Según Kelly, el sonido se vuelve un factor fundamental para comprender el "arte contemporáneo" en tanto que marca un desplazamiento en las artes que permite ampliar la idea estrictamente visual que solía conferírseles. Al evidenciar que el arte apela a más sentidos y no sólo a la vista, el sonido nos da "la posibilidad de ver en el arte algo que ya estaba ahí (o la apertura de algo que ya existía)?".[8] La creciente importancia que adquiere el sonido en los años posteriores a la segunda posguerra coincide con la crisis profunda de nociones de verdad y representación de la época, así como con el progresivo cuestionamiento a los límites disciplinarios y a la pérdida de primacía del objeto en el arte.[9] Por ejemplo, los movimientos que surgieron durante los años sesenta y setenta,

6 Hilde, Anne, *Op. cit.* Para esta autora algunas prefiguraciones del arte sonoro son piezas como *Anthropométries* (1960) de Yves Klein, *Glass Environment for Sound and Motio*n de Carolee Schneemann, *Broadcast* (1959) de Robert Rauschenberg y *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) de Robert Morris.

7 O'Rourke, Jim, "Foreword" en Licht, Alan, *Op. cit.*

8 Kelly, Caleb, *Op. cit*, p.13.

como el conceptualismo y el minimalismo, parten de la idea de que la importancia del arte no necesariamente depende de los productos o de las características formales de éstos, sino de su capacidad para abrir espacios que cuestionen los significados que solemos dar por hecho, así como nuestros sentidos. Esto tendrá repercusiones importantes para la manera en que se piensa la relación entre el arte y la política, y la manera en que se concibe el arte (sonoro) político, algo de lo que hablaremos más adelante, así que no nos adelantemos. Aún así, todo parecería indicar que el surgimiento del arte sonoro no tiene que ver propiamente con el sonido sino con toda una serie de reconfiguraciones culturales articuladas con la consolidación del capitalismo global durante la segunda mitad del siglo XX.[10]

Un aspecto clave no sólo del arte sonoro sino del sonido es su naturaleza ambigua e inmediata, en tanto que esquiva el control de la representación. A eso alude Murray Schafer cuando dice que todo sonido se suicida y no vuelve: "ningún sonido puede ser repetido de manera exacta. Ni siquiera tu mismo nombre. Cada vez que se lo pronuncia es diferente. Y un sonido oído una vez no es lo mismo que un sonido oído dos veces, así como un sonido oído antes no es lo mismo que un sonido oído después".[11] De hecho, quizás ahí radique la dificultad de definir y caracterizar las prácticas sonoras en general, no sólo aquellas vinculadas con el arte. Sin embargo, parecería que lo que distingue a la apropiación artística de otras incursiones sonoras es la exploración de aquello que resiste o cuestiona la representación. Desde la segunda mitad del siglo XX, se han cuestionado continuamente nociones y prácticas de representación ligadas a los discursos musical, espacial, artístico, político, lingüístico, entre otros. Si, como sostiene Kelly, la entrada del sonido en las artes ha sido un elemento incómodo, esto podría deberse a la puesta en crisis que estas prácticas producen alrededor de un conjunto de sistemas socialmente aceptados o naturalizados.[12]

9 Sheridan, Molly, "In Conversation with Brandon Labelle", *New Music Box,* 2006. En línea: *http://www.newmusicbox.org/articles/In-Conversation-with-Brandon-LaBelle-2006-8-21/*

10 Kahn, Douglas, *Op. cit*, p. 9.

11 Schafer, Murray, "Nunca he visto un sonido", conferencia presentada en el marco del Foro Mundial de Ecología Acústica, Casa de los Sonidos de México, Ciudad de México, 2009.

No es casual que haya quien afirme que, incluso hoy, "dentro del escenario del arte contemporáneo, el arte sonoro es el más radical, el que menos concesiones tiene". Y esto a pesar de que lo que el sonido en las artes viene a ofrecer —por ejemplo, un cuestionamiento ante una falsa certidumbre, universalidad e inmutabilidad— comúnmente es transformado y reemplazado de manera muchas veces acrítica y superficial y empaquetado para su venta como un arte verdaderamente revolucionario.

El interés por estudiar estas obras ha revelado la insuficiencia de la categoría "arte sonoro" para describir o explicar la singularidad de las poéticas que se inscriben en dicho campo. Pero, a pesar de esto, es importante señalar que algunos artistas y curadores la consideran como una categoría útil cuya fuerza radica "en el hecho de que vengan actores que no vienen de la música y que aún así deciden utilizar el sonido". Al intentar formular una definición, Guillermo Santamarina señala que "el arte sonoro puede considerarse un cosmos muy amplio en el que, efectivamente, la médula es el sonido pero alrededor de éste hay muchas líneas de pensamiento y de acción. Prefiero dejarlo como un cosmos de creación en donde el núcleo, el centro de creación es el sonido y sus distintas evoluciones". A pesar de la definición tan amplia que Santamarina y otros gestores culturales, críticos y curadores formulan respecto a esta categoría, muchos artistas la consideran con cierto escepticismo como "una categoría curatorial más que una categoría en la que realmente podamos inscribirnos los artistas". En la misma línea, Max Neuhaus cuestiona cómo, en ciertos circuitos curatoriales, esta categoría se asume de manera acrítica, como si el uso del sonido en una pieza fuera un criterio suficientemente útil para describirla o abordarla:

12 Como ya se había mencionado, el sonido cuestiona el régimen estrictamente visual en el que parecían desarrollarse las artes plásticas, pero pensadores como Murray Schafer y Jean-Luc Nancy extienden este argumento hacia la cultura en general. De acuerdo con éstos, el predominio de la vista sobre la escucha ha tenido efectos muy profundos en el desarrollo de la cultura moderna occidental (Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007; Schafer, *Op. cit.*). Pero además, al igual que el videoarte, la entrada del sonido al museo también cuestiona la actualidad o la validez del cubo blanco, el dispositivo de exhibición *par excellance* del arte moderno (¿y contemporáneo?). En el campo de la música, la incorporación del sonido en las artes también evidenció la subordinación de la experiencia sonora al discurso musical y, al hacerlo, reveló la complejidad semiótica del sonido (Kahn, *Op. cit.*).

> es como si curadores perfectamente capaces en las artes visuales de pronto se desequilibraran al mencionar la palabra sonido. Estas mismas personas que ridiculizarían un nuevo arte llamado *arte acerado* —compuesto por esculturas de acero, combinado con música de guitarras de acero, junto con cualquier otra cosa hecha de acero— no tienen ningún problema en aceptar *arte sonoro*.[13]

Estos últimos puntos de vista nos invitan a considerar esta categoría con mayor reserva, ya que revelan que más que responder a una necesidad de los artistas o de sus obras, la formulación de ésta y otras categorías o clasificaciones suelen ser una exigencia de las instituciones que les abren sus puertas, no sólo para ser exhibidas sino también para ser incorporadas a todo un corpus de historización.

Más que delimitar un género artístico, esta categoría refiere al sonido como medio o material del que algunos artistas se han valido para producir piezas. Así lo describe el artista mexicano Mario de Vega: "El sonido como tal es un material o una herramienta como cualquier otra, como lo es un pigmento, un papel o un lienzo. En ese sentido, el sonido tiene un volumen y es tridimensional. Tiene que ver con visibilidad, tiene que ver con algo que podemos decir que es un volumen o un objeto, pero que no podemos ver y que ciertamente modifica nuestra forma de relacionarnos con la realidad". Por lo tanto, desde esta perspectiva, describir una pieza o una práctica artística utilizando únicamente el término *arte sonoro* constituiría una restricción metodológica que probablemente nos llevaría a un callejón sin salida, ya que no necesariamente aporta información sobre las poéticas involucradas en las piezas que por lo general se inscriben en esta categoría. Esto explica por qué, a menudo, al asistir a exposiciones de "arte sonoro" el espectador se puede encontrar con un poco de todo, es decir, con una selección de piezas y artistas cuya articulación, además de la intervención directa o indirecta del sonido, no parecen tener mucho en común entre sí.

Aunque para algunos teóricos el medio es el mensaje, para algunos artistas como Max Neuhaus o William Furlong esto no necesariamente es así. A estos artistas y pensadores se les suman otros como Caleb Kelly, Salomé Voeglin y Seth Kim-Cohen,

13 Neuhaus, Max, *Op. cit.*, p. 72

Intersecciones. prácticas y categorías. arte sonoro



La categoría de arte sonoro da una pista del tipo de trabajo que uno hace, pero las categorías siempre son una forma de estandarizar y reducir algo por una necesidad de entendimiento común; si uno como artista se toma en serio esas categorías ya de antemano está sesgando su trabajo de manera que se adecúe a esa definición. Yo prefiero entenderme como una artista que trabaja con sonido. Lorena Mal

quienes en sus análisis parecen darle cierta autonomía al mensaje sobre el medio o viceversa.[14] Este último le da un giro conceptual a estas prácticas y sostiene que el arte sonoro consiste en una práctica expandida del sonido. En *In the Blink of an Ear*, este autor apela a un arte sonoro "no-coclear" —un concepto que proviene de la idea del "arte no-retinal" de Duchamp— que busca hacernos interpretar estas piezas ya no desde el oído, o sólo en términos de la materialidad o de las características perceptivas de la obra, sino a partir de la naturaleza textual o intertextual del sonido, aquello que se ha excluido por una excesiva atención al sonido en sí mismo, ¿o quizás a su musicalidad?

Para este autor, el arte sonoro es un campo de creación en su propio derecho, separado de las poéticas y los tropos de la música y de las artes "visuales".[15]

Intersecciones. música

Durante los 2000 surgieron varios sellos que involucraban de manera directa o indirecta a muchos artistas vinculados con estas prácticas. Algunos ejemplos son Abolipop (2002), Filtro (2000), Discos Konfort (2001), Mil Records (1999), Nopalbeat (2000), Nimboestatic (1997). En una línea muy distinta, pero también en la misma época, surgen proyectos de música en los que participan artistas de la escena del arte contemporáneo como el sello Nuevos Ricos (2004) creado por el compositor Julián Lede, el artista Carlos Amorales y el diseñador André Pahl; el proyecto Pan Blanco (S/F) de Miki Guadamur, Carlos Icaza y Dr. Bona; y, más recientemente, el proyecto Beso Negro (2012) del artista Miguel Calderón.

14 Kelly Caleb, *Op. cit*; Voeglin, Salomé, *Op. cit*; Kim-Cohen Seth, *Op. cit.*
15 Kim-Cohen Seth, *Ibid.*, p.15-24.

Al cuestionarnos cómo es que estas tentativas estéticas llegan al museo y no a una sala de conciertos es relevante mencionar que esto sucede así porque encontraron refugio en el arte contemporáneo. En el caso de México, como apunta Santamarina, "esto se debió a que sus creaciones no eran fácilmente aceptadas o asimiladas en el medio de la música, incluso circuitos de experimentación musical como la electroacústica y el radio arte eran sumamente cerrados".

Fue por esto que las artes visuales —particularmente en su aspecto más conceptual, junto con prácticas como el performance y la instalación— se convirtieron en el terreno más amigable y fructífero para el desarrollo del arte sonoro. No es fortuito que el Primer Festival de Arte Sonoro,[16] curado por Manuel Rocha,

Intersecciones. música

Una particularidad con la que nos encontramos al investigar las prácticas de arte sonoro en México tiene que ver con el entrecruzamiento de éstas con gente y espacios vinculados al mundo de la música y el arte contemporáneo. Aunque ciertamente la música y el arte sonoro tienen poéticas, redes de distribución y crítica, públicos y economías muy distintas —o al menos así lo consideran algunos artistas como Tania Candiani: "la música tiene que ser interpretada, pero el arte sonoro responde a otras cosas. Además al público se le exige actuar de distintas maneras"—, parecería que las fronteras entre un evento musical y un evento de arte sonoro no son fijas y estables sino que están en constante negociación. Según Guillermo Santamarina, en su experiencia esto comenzó a suceder desde los años noventa cuando la música electrónica, las fiestas y la experimentación sonora podían convivir en un mismo espacio. Podría decirse que esto sigue ocurriendo, aunque con diferentes matices, en algunas plataformas de la Ciudad de México como la serie de conciertos de Castillos en el Aire o Umbral, que se llevan a cabo en espacios alejados de la estética y el formato del museo pero mantienen la apuesta por trastocar las fronteras entre la música, la improvisación y el arte. Además, algunas de las personas que participan en estos eventos están vinculadas a la música contemporánea o a la improvisación, a la vez que participan en los conciertos que desde hace algunos años se han incorporado a la programación de museos (como el programa Index MUAC) y de centros culturales (como el Centro Cultural España, el Cine Tonalá y el Centro Multimedia).

16 Del 22 de julio al 1 de agosto de 1999 se llevó a cabo este festival con el apoyo de Guillermo Santamarina como director del Museo Ex Teresa Arte Actual. Las sedes del evento fueron el Museo Ex Teresa, el Centro de la Imagen, el Centro Nacional de las Artes y la

sucediera a la par de la institucionalización del llamado arte contemporáneo, es decir, al mismo tiempo en que muchas de las artes que surgieron en los "espacios alternativos" comenzaban a ser exhibidas en recintos oficiales (tal fue el caso de la exposición *Acné: el nuevo contrato social ilustrado* que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno en 1995).[17]

La mayoría de los textos que buscan trazar líneas genealógicas de este tipo de arte comúnmente construyen narrativas que ubican las aportaciones de John Cage (como la indeterminación

Intersecciones. música

Si bien es común encontrar artistas, como Iván Abreu o Tania Candiani, que comienzan a trabajar con sonido no porque tengan una relación con la música sino con otras prácticas ligadas al performance (en el caso de Abreu) o la literatura (en el de Candiani), la mayoría de los artistas vinculados con el arte sonoro iniciaron sus primeros acercamientos a partir de un gusto particular por la música: "Yo creo que en 1993 fue cuando tal vez tuve un acercamiento más directo al sonido, tenía como catorce años. Pero antes de eso lo que me interesaba era coleccionar discos y el dinero que tenía me lo gastaba en eso. Tenía una colección que en ese contexto nadie tenía, tenía siete pulgadas de Throbbling Gristle y de Monte Cazzazza y cosas como esas, eran algo bastante radical en ese sentido. Pero a mediados de los noventa fue cuando me atreví a hacerlo yo mismo. No sabía exactamente cómo funcionaba ni cómo aproximarme pero mi primer acercamiento fue tocando mis discos en vivo, utilizando los discos como material, no como DJ". Además del gusto por la música, para muchos artistas el espacio de la fiesta fue y/o es fundamental en el desarrollo de su práctica. Por ejemplo, el artista Juan Pablo Villegas, melómano y coleccionista de objetos musicales, sostiene que en su práctica la fiesta fue el primer espacio que ocupó, y lo sigue "ocupando, porque hay muchas cosas que se activan en la fiesta". En el caso de Santamarina, éste nos cuenta que su proceso como curador surge por un lado "como facilitador de espacios y situaciones pero también, compartiendo la fiesta".

Galería Solane-Racotta. Participaron artistas como Miguel Calderón, Guillermo Galindo, Gabriel Orozco, Vicente Rojo Cama, Antonio Russek, Roberto Morales, Francys Alÿs, Fernando Ortega, Julio Estrada, Manuel Rocha, Intestino Grueso y Gustavo Artigas, entre otros. Fuente: Cartel del Primer Festival de Arte Sonoro, *Sonoplastia*, MACO, 2014.

17 Montero, Daniel, *El Cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, México, 2013.

y el silencio) y/o las de la música concreta[18] como detonadores unívocos. Si bien esta figura y ese momento de la música fueron contrapuntos fundamentales en el surgimiento y el desarrollo de estas prácticas, para comprender la complejidad de la apertura al sonido en las artes es necesario relativizar esa tesis y, sin descartarla, ampliar su arqueología incorporando las transformaciones que en aquel momento ocurrían de manera simultánea en el campo de las artes. Al hacer esto, nos damos cuenta de que si bien las nociones de silencio e indeterminación sentaron las bases de un camino distinto en la consideración del sonido, también lo hicieron algunas nociones como *evento* y *proceso*, derivadas de ciertas prácticas ligadas con Fluxus, el happening y el performance, todas éstas retomadas por las neovanguardias.[19]

Desde esta perspectiva si, por ejemplo, se quisiera plantear una historia del arte sonoro en México, tendrían que ubicarse aquellas prácticas que desde el discurso musical cuestionaron la producción del sonido y la escucha como lo hicieron el movimiento estridentista, el microtonalismo del compositor Julián Carrillo, y las obras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, todas ellas durante la primera mitad del siglo XX, así como, más adelante, el trabajo del compositor Conlon Nancarrow durante su estancia en México, entre otras; además, habría que buscar aquellas otras exploraciones que, en el circuito artístico nacional, también transitaban otros caminos en la apropiación artística del sonido.

Hasta ahora, Daniel Escoto ha identificado, en la primera fracción de la década de 1970, tres momentos paradigmáticos de exploración con el sonido en el quehacer artístico mexicano: el álbum *En busca del silencio* (1970) de Juan José Gurrola; la grabación de los diálogos de la performance *A Date With Fate At*

18 La música concreta y electroacústica, resultado de los avances tecnológicos de la Segunda Guerra Mundial y de las inquietudes de pioneros como Pierre Schaeffer (1910-1995) o Pierre Boulez (1925), en estudios de radiodifusión como la R.T.F parisina y la W.D.R. de Colonia, aparecen a finales de la década de los cuarenta y han sido consideradas como manifestaciones fundamentales de la experimentación sonora del siglo XX, con un lenguaje propio, pero indisociables de lo que comúnmente llamamos "arte sonoro". Otra veta que indudablemente habría que explorar, y que se queda fuera del alcance de esta investigación, se relaciona con aquellos ejercicios de experimentación sonora a favor de la valoración del sonido como "materia prima" para la expresión artística llevados a cabo por las radios (radioarte). Escoto, Daniel (comunicación personal, noviembre 2010).

19 Buchloh, Benjamin H.D, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2000.

The Tate (1970) de Felipe Ehrenberg;[20] y la obra *Jaula. Homenaje a John Cage* (1976) de Arnaldo Coen, realizada con Mario Lavista.[21] Estos tres momentos se inscribieron alrededor de una serie de acontecimientos significativos en el mundo del arte que de algún modo coinciden con el interés intermedial propio de las neovanguardias: las actividades del Salón Independiente (1968-1971); los aparición de los *Discos visuales* de Vicente Rojo y Octavio Paz (1968); la filmación de *Anticlímax* de Gelsen Gas (1969), cuya banda sonora estuvo a cargo del compositor francés Pierre Henry; el trabajo de Ulises Carrión; las publicaciones y performances de Marcos Kurtycz; los polípticos de Kazuya Sakai dedicados a compositores contemporáneos; la estética del teatro *Efímero pánico* de Alejandro Jodorowsky;[22] los experimentos audiovisuales del artista Luis Urías Hermosillo, entre otros.[23] Estos ejemplos muestran cómo, al igual que en el contexto internacional, la irrupción del sonido en las artes en México se inscribió en un momento en el que las escenas artísticas compartían agendas y utilizaban estrategias comparables y vinculadas a los dispositivos de la vanguardia histórica, tanto en lo que hace a su antiinstitucionalismo como a la experimentación de sus lenguajes.[24] Otros eventos importantes que podrían dar claves sobre el origen del arte sonoro en México son: *Ámbito sonoro* (1984), una serie de conciertos y de esculturas sonoras que se presentó en el Museo de Arte Moderno, y la exposición *A propósito. Catorce obras en torno a Joseph Beuys* (1989) —un hito en la historia del arte contemporáneo en México—, curada por Guillermo Santamarina, Gabriel Orozco y Flavia González Rosetti en el antiguo convento del

20 Aunque no es una pieza que juegue o innove de forma particular con el lenguaje del sonido, Escoto afirma que ésta tiene un componente definitivamente sonoro que permite su consumación como obra en tanto que unos años después de su realización, esta pieza junto con una grabación del dadaísta Schwitters fundaron el archivo sonoro de la Tate Gallery a principios de la década de los setenta. *Op. cit.* p.38.
21 Para un análisis detallado de cada una de estas piezas, consultar el texto de Daniel Escoto, *Ibid.*
22 Para Manuel Rocha, los inicios del arte sonoro en México se podrían ubicar en las prácticas de teatro experimental desarrolladas en los años sesenta y setenta por el grupo de Alejandro Jodorowsky. (Rocha, *Op. cit.*, p.3)
23 Escoto, Daniel, *Ibid*, p. 2-3.
24 Giunta, Andrea, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*, Fundación arteBA, Buenos Aires, 2014, p. 20.

Desierto de los Leones. Entre algunos de los artistas que participaron se encuentran Mónica Castillo, Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Melanie Smith, Raúl Piña, Mario Rangel Faz y Manuel Rocha, quien participó con una instalación sonora. Con el afán de seguir articulando esa posible historia ampliada, este capítulo continuará apuntalando algunos momentos y personajes clave en la historia contemporánea del arte sonoro en México, sin por ello argumentar que nuestra selección de personajes es exhaustiva o que esta reconstrucción o secuencia temporal es la única posible. Por ejemplo, la mayoría de los casos aquí presentados se concentran en la Ciudad de México, pero bien se podría narrar una historia diferente si partiéramos de algún otro lugar.

II. Arte sonoro y tecnología

Al ir precisando el arte sonoro es fundamental revisar la relación entre los usos expandidos del sonido con las técnicas y tecnologías de grabación, edición, montaje y reproducción. En este sentido, el fonógrafo es un dispositivo fundamental. El fonógrafo permite convertir cualquier fuente sonora en materia de experimentación. Es por esto que quienes han estudiado el arte sonoro y otras formas de experimentación con el sonido consideran la grabación como un momento tecnológico fundacional.[25] A partir de ese momento histórico-tecnológico, el sonido se desplaza de su fuente y deja de ocupar exclusivamente el tiempo y el espacio de su producción. Esta tecnología le permite desplazarse del lenguaje musical al lenguaje propiamente sonoro y, con ello, inevitablemente entra en el campo del registro, de la escritura y de la manipulación. Por primera vez, un abanico muy amplio de sonidos que antes solía desvanecerse en el momento de su producción empieza a invadir los procesos, lenguajes y discursos artísticos. Douglas Kahn señala que “lo que la máquina de escribir instituyó, la inscripción de letras estandarizadas sobre papel blanco, fue replicado en los modos de procesamiento tanto del gramófono como de la película”.[26] La grabación permite atenuar las fronteras que distinguen el ruido de sonidos significativos, las inscripciones inconscientes y no intencionales de sus contrapartes conscientes

25 Kahn, Douglas, *Op. cit.*, p.76-79.
26 Kahn, Douglas, *Ibid.*, p.74

e intencionales. No obstante, la alternancia entre el primer plano y el fondo, la oscilación entre el sentido y sinsentido que posibilitan las tecnologías de grabación, producen una especie de otredad medial que consiste en hacer visible aquello que la tecnología por sus posibilidades o limitaciones técnicas produce inintencionadamente. Comúnmente, cuando esta otredad medial se manifiesta, se interpreta como ruido o error. Tanto en la imagen como en el sonido, el ruido o el error se convierten en el terreno ilegible, en la huella tecnológica que espanta al plano inteligible como el espectro de su propia imposibilidad. Esta otredad medial choca con la supuesta limpieza, pureza y armonía, que supone el desarrollo tecnológico capitalista. Como sucede en la música contemporánea, este universo de sonidos no intencionados no sólo se incorpora sin más al campo del arte, sino que se convierte en un material que los artistas utilizan, trabajan y resignifican, de manera que a través de sus prácticas muestran sus cualidades plásticas, semióticas, musicales, espaciales e incluso esculturales.

Pero la grabación, quizás uno de los aspectos tecnológicos más visitados en las reflexiones sobre experimentación y sonido, es sólo una de las múltiples aristas de la tecnología. Otros temas son la especialización tecnológica y las dinámicas de colaboración que ésta implica. En el caso del arte sonoro, además de colaboraciones con artistas y técnicos, también notamos un creciente interés por trabajar con científicos. ¿Cómo han afectado todo este tipo de colaboraciones? Si algo revelan las entrevistas es que aún predomina la noción del artista como autor, como el individuo creador, el genio que concibe la idea, aun si no es capaz de materializarla, algo que ha caracterizado al arte clásico y contemporáneo occidental. Además, se evidenció cierta ambivalencia por parte de los artistas al momento de reconocer la labor de los expertos y técnicos, sin por ello sacrificar por completo la idea del artista. Es decir, en muchos de los testimonios notamos que a pesar de que se asumen como autores únicos de las piezas —incluso en aquellas ocasiones cuando colaboran con técnicos— existe cierta cautela (o quizá una pizca de incomodidad) al hacerlo. Aunque en ocasiones, como explica Luis Felipe Ortega, la ayuda que requiere el artista es “una cosa muy sencilla o muy técnica”, en otras es mucho más compleja, hasta el punto en que la colaboración técnica termina por afectar profundamente el resultado de

Intersecciones. arte sonoro, arte electrónico y arte contemporáneo

El sonido atraviesa prácticas que pueden parecer tan similares (o disímiles) como el arte electrónico y el arte contemporáneo. Hay ocasiones en que éstas se confunden hasta el punto en que distinguirlas se vuelve una tarea muy complicada. Sin embargo, en el momento en que las técnicas de reproducción cobran mayor importancia frente a las de observación, parecería que las diferencias se hacen más palpables —en términos de los discursos que informan a estas prácticas, su circulación y visibilidad— pero a la vez se desdibujan. Por ejemplo, la práctica de algunos artistas como Arcángel Constantini, que desde hace más de quince años trabaja en ambos terrenos, generando constantemente vasos comunicantes, nos lleva a cuestionarnos sobre cómo se establecen y quiénes establecen los límites de estas prácticas. Generalmente aquello que se exhibe en los museos de arte contemporáneo alrededor de la tecnología se encuentra muy entreverado con lo que se presenta en festivales de artes electrónicas como Ars Electronica (Austria), CTM (Alemania) o Transitio (México). Además, en el contexto del museo hay una clara intención de generar un diálogo entre estas prácticas (como el *Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe*, mejor conocido como el ZKM). Sin embargo, las exhibiciones y los programas de investigación se mantienen divididos, lo cual dificulta el diálogo así como una posible integración más profunda.

La curadora e investigadora Karla Jasso ha explorado la distinción entre las nociones de arte contemporáneo y de arte electrónico y nos recuerda que, a pesar de que éste último generalmente dialoga con discursos del arte contemporáneo, lo opuesto no ha sido el caso. Aventurándonos a lanzar algunas posibles explicaciones, quizás esto se deba a la filiación y coqueteo de las artes electrónicas con los enfoques (métodos, intereses y discusiones) de la teoría de la complejidad, la cibernética y las tecnologías de información, frente a las cuales el arte contemporáneo se suele distanciar. Otra posible razón podría deberse al papel protagónico que la tecnología suele desempeñar en ciertas prácticas electrónicas, al grado de que, a veces, ésta puede desplazar o reducir las poéticas de las piezas artísticas a su condición técnica. Por otro lado, a pesar de que para Jasso las artes electrónicas gozan de un lenguaje claramente distinto al del llamado arte contemporáneo, desde la segunda mitad del siglo pasado museos como el ICA (Londres), el KG Pontus (París) y el MOMA (Nueva York) han realizado exposiciones dedicadas a la recepción estética de la tecnología que necesariamente apuntan a las artes electrónicas.[27] En México, las muestras curadas por

27 Meza, Inti, *Corto circuito e interrupción, lo que dice un dato. (Anotaciones previas a la segunda sesión del Seminario de Arte,Tecnología y Sonido)*, texto inédito, marzo de 2014.

la misma Jasso (como *ReadyMedia: Una arqueología de los nuevos medios*, en el Museo Arte Alameda) han aportado una lectura alternativa a la historia del arte contemporáneo, que le concede un papel medular a la tecnología y su papel mediador en las prácticas artísticas actuales.

Estos ejemplos revelan el inevitable entrecruzamiento entre las artes electrónicas y el arte contemporáneo, incluso con sus diferencias. Sería demasiado sencillo aceptar sin más la división entre estos ámbitos sin reconocer la negociación constante de las fronteras que sucede en la práctica y en los discursos. Ahora bien, para profundizar y matizar más esto que parecería ser una postura ambivalente, habría que investigar, en cada caso, cómo se dan esas negociaciones, quiénes participan, en qué espacios, con qué estrategias, colaboraciones, etcétera.

la pieza. Una de las características clave del arte contemporáneo es la importancia del trabajo conceptual que frecuentemente culmina en la distinción entre artista y artesano. El primero no tiene que saber hacer —es decir, no tiene que ser hábil o conocedor (*skilled*)—, basta con que conceptualice la pieza para ser reconocido como el "verdadero" artista, el autor de la pieza y, por tanto, quien debe de cobrar por ella en caso de que se venda. En otras palabras, existe una cierta jerarquía que comúnmente, aunque no siempre, le atribuye al artesano (al técnico en el caso del arte sonoro) un nivel más bajo. Con frecuencia, los técnicos pasan completamente desapercibidos, pues son raras las ocasiones en que se les menciona o se les da algún tipo de crédito formal, y es curioso que muchos artistas mexicanos trabajen con los mismos técnicos. Además, ni el valor ni el precio de la obra suelen depender del tiempo empleado en realizar la pieza o la complejidad que requiere su labor física.[28]

Otra forma de colaboración muy común es aquella que sucede a partir de una división entre los artistas que se especializan en la parte visual y aquellos que lo hacen en la parte sonora. En estos casos parece que la colaboración es un tanto más horizontal pues ambas partes aportan a la noción conceptual de la pieza. Hay, pues, distintas clases de colaboración, pero dada la importancia de la tecnología se presta mucho a un tipo de colaboración que en ocasiones se parece más al de subcontratación o, como lo llamó Manuel Rocha, de "asistencia". En seguida, dada la dificultad de generalizar acerca de este punto,

28 Para una discusión más a fondo sobre este tema, ver Wong, Winnie, V*an Gogh on Demand. China and The Readymade*, The University of Chicago Press, Chicago, 2013.

incluimos las voces de algunos artistas que colaboran frecuentemente con toda clase de expertos, técnicos y otros artistas.

III. El arte sonoro y la política

La colaboración nos lleva nuevamente al tema de lo político. Aunque es difícil generalizar (o reducir a una única voz) las distintas posturas de artistas, curadores y teóricos acerca del arte político o de la manera en que percibe la relación entre

Intersecciones. arte sonoro. colaboración

En el caso de artistas que no conocen el sonido y que quieren trabajar con sonido es imprescindible el tema de la colaboración, se vuelve una colaboración más en el sentido en el que necesitas a otra persona para que refuerce el campo que tú no conoces, no es tanto a nivel conceptual sino a nivel formal. Pero también a veces es importante incidir en la parte conceptual. Pero el tema de la colaboración es delicado… te puedes perder fácilmente, tienes que saber con quién colaborar y saber qué quieres. Es la manera de aprender… A nivel de programación todo el mundo pide ayuda. Ese tipo de colaboraciones son muy normales incluso para alguien que sabe programar. Yo les llamaría asistencia, no colaboración. Una colaboración es cuando la obra surge de dos personas o surge de una pero hay una interacción con el otro. Si no, sólo son asistencias. MANUEL ROCHA

Yo creo que el trabajo artístico actual tendría que ver con lo que sucedió en el Renacimiento o en esa época, tiene que ver con la investigación. El artista tiene que ser visto más como un investigador y en ese sentido la subcontratación es elemental. Aquí no estamos hablando de la persona que tiene facultades para realizar la totalidad de un proyecto. No creo que eso sea posible, sobre todo cuando éste implica procesos de negociación logística así como de producción mucho más complejos. Necesitas un equipo de trabajo que haga ciertas cosas posibles. Yo lo entendería como esa idea de subcontratar a un grupo de gente que tiene la facultad de solventar ciertos problemas. La otra parte es una colaboración ya mucho más estrecha y sí, lo he hecho pero de forma muy específica, básicamente sólo con Victor Mazón Gardoqui que es con quien he trabajado desde hace seis años. Pero esta colaboración tiene que ver con una postura ética, intereses comunes, prácticas afines, coincidencias de vida y con la amistad. Consiste en darte cuenta de que hay ciertas personas con las que puedes compartir mucho más que una simple amistad que tiene que ver con la discusión y la confrontación. MARIO DE VEGA

Hacer máquinas o aparatos es muy complicado. Requieres tiempo, recursos y espacio. Y son artefactos muy frágiles que se le descomponen fácilmente incluso a los más chingones. La tecnología es frágil. Entonces necesitas el apoyo de ingenieros, especialistas y técnicos para que tú te puedas enfocar en la parte creativa. De lo contrario te consume demasiado la parte técnica. Estás pensando tanto si el transistor sirve o no, que empiezas a descuidar si el transistor dice lo que quieres decir. Juan Pablo Villegas

Yo no soy ingeniera, ni programadora. Pero trabajo con otros y ha sido una muy buena experiencia. Cualquier trabajo de colaboración es humano y enriquece. Juan Flores es mi ingeniero electrónico y trabajamos de la siguiente manera: le cuento lo que quiero hacer, lo que sueño e imagino y él me dice qué se puede hacer y cómo aterrizar las cosas. Yo no hago los circuitos, aunque me encantaría. Como nos dijo alguna vez Felipe Erenhberg, zapatero a tus zapatos. Por esto el trabajo más importante del artista es mantener una lista de tarjetas de las personas que hagan toda clase de oficios y trabajos. Tania Candiani

Yo tuve una experiencia que me marcó mucho que tiene que ver con dos piezas, la que hice con Quique Rangel y la que hice con Cristian Manzutto. La primera consiste en un video que se llama Bing. Lo estuve editando en silencio y cuando Quique le puso el sonido fue como redescubrir la pieza. La otra es una pieza que filmé en el Amazonas que se llama *The Shadow Line* y fue al revés: la edité haciendo capas de ruido del audio directo y lo ecualizaba para que no se saturara, después le di el audio a Cristian Manzutto y cuando me entregó la pieza volví a sentir cómo la parte sonora aportaba una cosa muy física. Esos procesos físicos de transformar un diseño sonoro digital a lo análogo para mí son muy importantes. Cuando he hecho estas colaboraciones es porque me interesa mucho la relación de dos procesos de abstracción distintos, el tipo de pensamiento que puede tener alguien que se dedica a producir sonidos y yo que me dedico a producir imágenes, la parte física del sonido y la parte física de la imagen. Luis Felipe Ortega

En varias de mis piezas he llevado a cabo procesos colaborativos para la construcción de la obra, ya sea con ingenieros, programadores, diseñadores industriales, músicos e intérpretes (incluido el público). Estas colaboraciones para mí surgen como una necesidad que no se limita a lo técnico, son redes que dan a la obra otras perspectivas, posibilidades y procesos a partir de generar algo en conjunto, de permitir ver/escuchar más allá de uno, donde finalmente el trabajo genera resonancia. Lorena Mal

arte y política, es posible notar algunos puntos en común. En primer lugar, a pesar de que pocas veces se identifican abiertamente como "políticos" no vemos un rechazo de pensar el arte como algo político. De alguna forma, identifican o reconocen una relación entre estos dos campos que para muchos otros no tendrían por qué estar vinculados. Incluso alguien como Guillermo Santamarina, quien abiertamente afirma no hacer arte político, termina por definir el arte como aquello que se distingue de lo político, como un "refugio" de la política o de lo político y ello finalmente crea una relación entre ambas esferas.

Otro de los aspectos que queda muy claro es que la relación con lo político busca esquivar la representación. Esta característica persiste en el caso de muchos artistas que trabajan en México en la actualidad. Lo abstracto y conceptual del arte sonoro es precisamente lo que le atrae a muchos de quienes Realizan obras de este tipo, y son estas características las que se suelen identificar con el aspecto político. Es decir, no buscan interpelar al público a través de un mensaje didáctico, sino invitarlo a habitar un estado distinto al de su cotidianeidad, una cotidianeidad que, vale la pena señalar, muchos de estos artistas asumen precaria y difícil para la gran mayoría de la gente. Así pues, lo que buscan ofrecer con su arte es una forma distinta de estar en el mundo, de tal manera que le permita al espectador/escucha cuestionarse acerca de su vida diaria y, con un poco de suerte, posiblemente cambiarla.

¿Pero hacia dónde va el cambio? El rumbo que hay que tomar es lo que no queda muy claro. A diferencia de muchos de sus predecesores —desde los integrantes de la Escuela Mexicana de Pintura hasta los miembros de los grupos que predominaron en los setenta y ochenta—, hoy en día los artistas no tienen muy claro cómo se vería un mundo distinto. Quizás en lo único en

Intersecciones. arte y política

Lo político en el arte es generar y crear espacios, tiempos, construir imaginarios… y ¿para qué limitarlo a lo que está sucediendo en este contexto social? Lo que hago como artista es imaginar otros mundos, otras maneras de contar. Juan Pablo Villegas

que coinciden es en que hay que buscarlo. Éste es el caso para gran parte de los artistas que se inscriben dentro del arte contemporáneo, pero el arte sonoro es quizá el que por su forma se presta más adecuadamente a que aquello que imaginamos se concretice y se materialice pero sólo de manera momentánea. Quizá una excepción a esta abstracción serían las canciones de protesta que han comenzado a incorporarse a algunos proyectos de arte contemporáneo, incluso cuando sus creadores son renuentes a denominar dichas piezas "arte sonoro." Naomi Rincón Gallardo, por ejemplo, incluye este tipo de canciones en su pieza *Odisea Ocotopec* (2014), que muchos (aunque no

Intersecciones. arte y política

En los sesenta, Luigi Nono decía que él quería ser un revolucionario y que creía en las acciones revolucionarias, sin embargo no buscaba hacer consignas y panfletos con su música sino que ésta fuera revolucionaria. Su estrategia fue incluir en sus composiciones los sonidos de la calle para negar la supuesta separación de la alta y la baja cultura. Para mí es en el silencio en donde cae lo verdaderamente político. Cuando tú abres el espacio del silencio estás abriendo un espacio de riesgo y el espectador se puede encontrar con él mismo ahí. Mi obra es como una plataforma en la que el espectador entra, camina sobre ella, y cuando la cruza cobra consciencia de sí mismo. Y esto es una condición política mucho más desde el pensamiento filosófico que desde un pensamiento de la historia o de la política. Por eso ponía ese ejemplo de Nono. Para mí, el hecho de que alguien te dé información que tiene una referencia explícita a un evento o un momento político es una forma de pensar y estar políticamente, pero hay otras maneras de estar políticamente en un lugar. Cuando uno puede estar con uno mismo a través de ciertas plataformas o estructuras, creo que puedes acceder a otro tipo de condiciones y te puedes preguntar no sólo "qué estoy haciendo aquí" sino "quién soy yo y qué me está transformando en esta experiencia". Lo que pasa es que cuando algo te transforma no sabes qué está pasando. (…) Cuando ves una película, una pintura, lees un libro no necesariamente entiendes lo que te está pasando. Pero eso, el estar ahí es lo que empieza a complejizar la experiencia, involucrarse con esa propuesta, comprometerse con eso o salirse. Es interesante y es muy complicado porque en realidad es la pregunta sobre las dimensiones de complejidad de una obra y, en tanto pensamiento abstracto, lo sonoro puede adquirir una complejidad brutal. Yo creo que ahí te invita a leer y a desmenuzar lo político de una manera más compleja. Luis Felipe Ortega

necesariamente la propia artista) considerarían una pieza de arte sonoro. Otro ejemplo sería el cancionero que el colectivo *Invasorxs* publicó en *Mi primer cuaderno feminista cuir: nos multiplicamos para aprender* (2014). En cualquier caso, podemos concluir que muchos de los artistas que son clasificados como artistas sonoros buscan, a través de sus piezas, invitar al público a sentir algo distinto o a habitar un espacio o una atmósfera diferente. La mayoría de artistas tiene una opinión coincidente, con algunas excepciones, como la de Manuel Rocha, quien arguye que "lo político es más sobre el contenido que sobre la forma". Esto nos invita a concebir la relación entre el arte y la política desde otras perspectivas que incluyen algunos de los temas que ya hemos tratado aquí: las formas de colaboración y de trabajo. Como han señalado varios expertos, incluido el antropólogo Néstor García Canclini, el arte es una de las industrias donde más personas trabajan sin recibir salarios fijos, prestaciones o beneficios que les permitan tener cierto grado de certidumbre acerca del futuro a mediano y largo plazo y, en ocasiones, incluso a corto plazo. Son muy pocos los artistas sonoros que han

Intersecciones. arte y política

Para mí, durante mucho tiempo, y aún hoy, la relación entre el arte y la política ha sido una de resistencia. En un contexto tan sucio (sobre todo el presente), en cómo son impuestas las formas de pensamiento, de vida, de todos estos mecanismos de consumo. Todo esto es tan sucio que el refugio es el arte y es la posibilidad de que te mantengas en ese refugio y que generes y compartas el beneficio de esa resistencia con otros.
Guillermo Santamarina

Intersecciones. arte y política

Todo arte es político. Todo acto hacia afuera es político. Hay muchos modos de anunciar la política y de ponerla en el ruedo. No necesariamente tiene que ser con un statement. Me parece que lo importante es tomar puntos de partida y posturas y ser conscientes de que cuando se habla se está ejerciendo y se está siendo político. Mi trabajo es político porque tiene que ver con el rescate de la historia y con nuestra capacidad de enunciación. Esto es político. Es la responsabilidad del artista partir de la honestidad para hacer su arte. Tania Candiani

logrado alcanzar un éxito comercial.[29] En parte, como lo explica Manuel Rocha, esto se debe a que "no ha habido una formación interdisciplinaria en la crítica de arte. (…) Si los críticos de arte no pueden hablar del sonido porque no saben cómo abordarlo, entonces ¿cómo podrían legitimar una obra que utiliza sonido? Simplemente no pueden hablar de ella". En ese proceso, inevitablemente, muchos grandes artistas que han trabajado con sonido se han quedado fuera precisamente porque el medio del arte no ha sabido leer o comprender ese tipo de piezas. Kelly también advierte sobre este problema al subrayar la dificultad que los críticos con una formación proveniente de las artes visuales generalmente despliegan al describir o analizar piezas en las que el sonido interviene, ya que su lexicón no necesariamente incorpora un diálogo o una reflexión alrededor de éste.[30]

Pero, ¿realmente el problema está anclado en una cuestión de vocabularios? Manuel Rocha señala que cuando uno revisa los catálogos de las exposiciones de arte sonoro, es evidente que las piezas y los artistas que entran a los museos han pasado por un proceso de legitimación por parte del mercado y de la crítica del arte en donde el criterio de la visualidad y el problema

Intersecciones. arte y política

Lo político se vuelve coyuntural. Pero también lo político es atentar contra el *status quo*, es decir, el derecho a la singularidad, el no caer en la masificación, asumir que trabajarás como *outsider*. Iván Abreu

de la materia en el arte sonoro sigue predominando. Haciendo referencia a algunas de las últimas exposiciones internacionales de arte sonoro, Rocha comenta que, en la mayoría de los casos, simplemente se escogen artistas que ya están posicionados en el mercado del arte o en galerías famosas. En este sentido, se podría

29 Algunas excepciones incluyen a artistas extranjeros como Christian Marclay, Janet Cardiff y Carsten Nicolai. Este último es un caso excepcional pues ha logrado articular en su trabajo inquietudes relacionadas con los discursos del arte contemporáneo, de la música y de las artes electrónicas. Prueba de ello es la relevancia que su figura ha adquirido en el festival Ars Electróncia, así como su participación en la exposición *Soundings* en el MOMA, y sus presentaciones en varias ediciones del festival de música electrónica MUTEK.

30 Kelly, Caleb, *Op. cit.*, p. 13

decir que en lo que concierne al arte sonoro los museos no han sido instituciones vanguardistas, sino que han ido de la mano (y comúnmente un paso atrás) de las instituciones comerciales.

Aunque algunas de estas aclaraciones podrían corresponder al arte sonoro en México, éste presenta ciertas particularidades que lo distinguen de otros casos. Uno de los rasgos distintivos consiste en la falta o debilidad de un mercado de arte, especialmente cuando se compara con otros países en los cuales el sector privado desempeña un papel mucho más importante que el Estado. No es fortuito que el Primer Festival Internacional de Arte Sonoro (1999), un evento que para muchos marca el desarrollo de estas prácticas en México, se haya llevado a cabo en el Ex Teresa Arte Actual, un museo público que, desde su creación en 1993, exhibe prácticas artísticas ligadas a la experimentación sonora, a la instalación, al arte acción y al video. Otro ejemplo es la creación del Espacio de Experimentación Sonora (2010) en el MUAC, que también es un museo público. A pesar de estar aislado respecto al resto del museo, tanto espacial como curatorialmente, la función de este espacio consiste en difundir, crear y reproducir piezas de arte sonoro. Según Santamarina, quien hace algunos años fue curador asociado de dicho espacio, "este extraño gadget es un espacio pionero en el mundo, o al menos así ha sido reconocido a nivel internacional". A pesar de reconocer que el arte sonoro ha ido ganando espacios en distintas instituciones como las ya mencionadas, Santamarina no se muestra optimista frente a un horizonte más general y considera que las instituciones "oficiales" siguen estando un paso atrás del desarrollo de estas prácticas e incluso que es mucho más revelador lo que sucede en festivales de experimentación tales como Radar o Aural, o como El Nicho que aún es independiente.

Como varios artistas comentaron en las entrevistas, la competencia feroz parece ser parte de la materia prima de lo que significa ser un artista en la época actual. Como bien lo señala la artista alemana Hito Steyerl, "el arte político frecuentemente evita discutir estos temas (…) la política del arte es el punto ciego de mucho del arte político contemporáneo".[31] No hay que perder de vista, apunta Steyerl, "aquello que hace que, hoy en día, el arte sea intrínsecamente político: su función como un espacio de trabajo, de conflicto y de diversión, un sitio donde

se condensan las contradicciones del capital (…) El arte no está fuera de la política, sino que la política yace dentro de su producción, su distribución y su recepción". En la actualidad, las instituciones artísticas en México están cambiando a un paso acelerado. Esto, junto con los cambios en tecnología, afecta profundamente el tipo de arte que se produce, pero también la clase de colaboración y de trabajo que subyace al arte mismo.

IV. Prácticas y políticas alrededor del arte sonoro

En un universo amplio de poéticas nos encontramos con algunos artistas que utilizan el sonido como detonador de procesos y situaciones colectivas que, en el entrecruce de las pedagogías

Intersecciones. arte y política

México es el país de las becas y eso no existe en otras partes del mundo. Creo que eso es algo que más que criticar se tendría que aprovechar. En mi caso, me ha dado la posibilidad de producir piezas que tienen contenido político pero el contenido político existe por el hecho de estar producidas con dinero federal. Y eso en términos de postura y de contradicción del sistema mismo creo que me resulta súper interesante, como por ejemplo, detonar un explosivo en una institución pública con dinero federal. En México sí es posible hacerlo, que eso sea real tiene un valor que va más allá de muchas cosas. (…) Criticar a la institución como artista es casi una tomada de pelo, aquí, digamos, de lo que se trata es que evidentemente el sistema está basado en contradicciones y lo que se puede criticar es el sistema en general y en este caso las becas son una parte de ese sistema que favorece al artista. Mario de Vega

críticas y la educación artística, cuestionan las formas dominantes de hacer y de enseñar arte en la actualidad. En América Latina, la mancuerna entre el arte y estas pedagogías no es nueva. De hecho, como Luis Camnitzer ha demostrado, desde los años sesenta éstas han trabajado de manera conjunta como estrategias de resistencia frente a los abusos del poder.[32] No es casual que la crítica institucional en el arte haya surgido a la par que los primeros cuestionamientos críticos que Paulo Freire desarrollara

31 Steyerl, Hito, "The Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", en *E-Flux Journal*, No. 21 (Diciembre), 1-6, 2010, p. 4.

en *La pedagogía del oprimido* (1968). A contrapelo de lo que parecería exigir el mercado del arte contemporáneo, estas prácticas suelen relacionar el arte con los marcos políticos, económicos y culturales (como los centros formativos y las instituciones culturales) que lo producen y sostienen; problematizan las relaciones de poder que se establecen y el concepto de arte que se configura desde estos espacios;[33] y, al proponer un modelo de aprendizaje compartido que subraya la necesidad de repensar el arte como un proceso donde el desarrollo y el trabajo cualitativo cobran más importancia que el desarrollo objetual o cuantitativo, insisten en el valor interpretativo del error, los accidentes, las causalidades y las resonancias inesperadas como cimientos de una epistemología que no necesariamente se fundamente en el "hábito rancio de la certidumbre".[34] Desde esta perspectiva el arte se busca presentar como una plataforma crítica que cuestiona los modelos de vida existentes y ensaya o imagina formas alternativas de convivencia, de educación y de producción de realidad.

A partir de una serie de entrevistas que realizamos en un periodo de dos meses durante la primera etapa de investigación de este capítulo, decidimos construir un diálogo ficticio cuyo objetivo principal es mostrar ciertas prácticas artísticas que si bien se encuentran en los márgenes de lo que generalmente se considera arte sonoro, nos hablan de cuestiones que rebasan el oído abarcando un fenómeno más amplio como lo es la escucha.[35] El texto que están a punto de leer es el resultado de un ejercicio en el que la conversación, una de las operaciones sonoras más cotidianas, se convirtió en nuestro material de trabajo. Si bien cada uno de los diálogos sucedió, la conversación que finalmente presentamos aquí, a manera de conclusión del capítulo, es un montaje. Teniendo esto en mente, invitamos al lector a cuestio-

32 Camnitzer, Luis, "The Input of Pedagogy", en *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, University of Texas Press, Austin, 2007, pp. 109-115.

33 Bishop, Claire, "Pedagogic Projects: How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?" en *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, 2012.

34 Raqs Media Collective, "Maravillosa incertidumbre", en *La curaduría y el giro educativo*, Paul O'Neill & Mick Wilson (eds.), Open Editions-Appel, Londres-Amsterdam, 2010

35 Fischer, Berit, "On the notion and politics of listening", en *[hlysnan]: The Notion and Politics of Listening,* Casino Luxembourg, Luxemburgo, 2014.

narse no sólo los límites entre la realidad y la ficción o entre la verdad unívoca y las verdades múltiples, sino también aquella distinción naturalizada que hacemos entre el ruido y el sonido. Al escuchar uno tras otro los testimonios aislados de cada uno de los entrevistados en la primera etapa del proyecto, nos dimos cuenta de que quizá la mejor forma de escuchar estas voces no era de manera cacofónica, como cuando uno cambia las estaciones de radio o le da *zapping* a la televisión. Al contrario, sin que así nos lo propusiéramos, al escuchar todas las conversaciones una tras otra, nos dimos cuenta de que parecía como si todos los entrevistados hubieran convivido en el mismo espacio y tiempo. Por esta razón, fue que decidimos hacerlos convivir en este espacio y reunimos estas conversaciones en una sola, como si se tratara de una mesa redonda o una reunión entre viejos amigos. Intentamos modificar lo menos posible las palabras de cada uno, y cuando lo hicimos fue únicamente para que la conversación comunal fantasiosa fluyera de manera más melódica.

Comenzamos por entrevistar a dos artistas, Taniel Morales y Naomi Rincón Gallardo, que si bien se han acercado al sonido en algunas de sus manifestaciones no lo han hecho desde una perspectiva conceptual ni como material, sino como un elemento más de su investigación artística y de aprendizaje. En parte, esto es lo que les ha permitido desmarcarse del "arte sonoro". También interviene en la plática otro artista, Miguel Mesa,[36] cuya práctica se acerca más a un trabajo de sensibilización al fenómeno sonoro y por lo tanto hay una mayor identificación con esta categoría. A esta charla entre artistas incorporamos además la voz de una pensadora y estudiosa del arte y la filosofía, Ana María Martínez de la Escalera, quien en algunos momentos interfiere y en otros amplía las ideas que se van planteando a lo largo de la conversación que en buena medida se centra en las condiciones que guían la forma en la que los artistas producen proyectos o investigaciones artísticas.

Algunas de las preguntas que se plantean a lo largo de la conversación son las siguientes: ¿Cuál es la relevancia de la categoría de arte sonoro en estas prácticas? ¿De qué y de quiénes depende que una pieza sea considerada arte sonoro? ¿Cuáles son

36 Agradecemos a Aline Hernández por colaborar con la entrevista que se le hizo a Miguel Mesa.

las prácticas y algunas formas de investigación que surgen cuando se realiza este tipo de piezas? Así, la primera parte de la conversación se centra en cuestiones institucionales: la escuela, la galería, el museo. El hecho de que hoy por hoy podamos hablar de arte sonoro como una práctica específica pareciera estar relacionado con su "profesionalización" y con el hecho de que se vuelve un concepto utilizado por curadores, galeristas, profesores y por los mismos artistas. Esto quizá explique porqué muchos de estos artistas son tan afines a la desprofesionalización y a la desescolarización y se alejan de las prácticas artísticas regidas por los cánones dominantes, acercándose, a su vez, a lo que ellos denominan prácticas de aprendizaje. Estas ganas de escapar de la rigidez de la profesionalización y de los mecanismos del mercado facilita, entre otras cosas, la colaboración y suele privilegiar el proceso sobre el objeto. Una vez abordados estos temas, la charla avanza hacia un terreno más abstracto que incluye la relación de subordinación entre la mirada y la escucha; la distinción entre sonido y ruido anclada en una arqueología sonora eurocéntrica que privilegia el primero sobre el segundo; la vieja y aún vigente idea de que el oído es el órgano predilecto a través del cual percibimos los estímulos auditivos; y la posibilidad de pensar en una epistemología propia de lo sonoro. Finalmente, la charla concluye con uno de los aspectos más controversiales del arte sonoro: la tecnología.

***

Taniel Morales (TM): El arte sonoro por supuesto que existe, pero desde la perspectiva en que yo lo pienso es más una categoría curatorial que realmente una categoría en la que podamos inscribirnos los artistas.

Naomi Rincón Gallardo (NRG): Yo de arte sonoro no soy la persona para hablar. (…) He sido siempre muy melómana y mi educación sentimental tiene mucho que ver con la música. Puedo valorar la sofisticación formal del arte sonoro, pero no es ahí donde me siento en casa.

Ana María Martínez de la Escalera (AMME): Cuando dices "arte" estás elaborando una serie de exigencias que a la vez quieres poner en cuestión. (…) Hay que poner en cuestión todo el

tiempo las formaciones discursivas a partir de las cuales estamos pensando y no nos dejan discutir. (…) Al artista se le da un vocabulario en la escuela de arte que a veces no sabe utilizar. Al serle tan ajeno, el artista lo vuelve aún más complejo, alejándole cada vez más de su propia práctica. Aunque intenta explicar su propia práctica, su discurso no parece tener nada que ver con lo que el artista está produciendo a nivel inmediato. (…) En lugar de funcionar de una manera más inductiva, de la experiencia hacia la conceptualización, al contrario, los conceptos son camisas de fuerza. Por querer decir ciertas cosas, porque han proyectado un universo teórico en donde quieren meter la práctica artística, no se dan cuenta de que la práctica artística les está gritando y les está diciendo "por aquí no va, mira todo lo que no has hecho".

Arte y conocimiento

Volviendo a esta vieja idea de Karen Armstrong de una epistemología artística. En la práctica artística surge o se produce ahí un conocimiento que no va más allá de la experiencia, pero que pone en cuestión la experiencia y obliga a la experiencia a ir más allá. El mundo de la práctica científica va por otro lado. Ana María Martínez de la Escalera

NRG: Quizá valdría la pena empezar por hablar de la institución escolar, en donde se validan y generan discursos del arte, perspectivas de lo que es y puede ser el arte. Cuando yo estudié la carrera [Licenciatura en Artes Plásticas en la Esmeralda] parecía que ser artista era exclusivamente ser un artista que produjera para una galería (…), predominaba la idea de que ser un artista exitoso consistía en estar ligado a una galería que te permitiera participar en un mercado y por lo tanto, la única forma de participar en dicho circuito era producir objetos.

TM: En efecto, nuestra sociedad está profundamente orientada hacia la producción de objetos, dinero, cosas. (…) Las universidades nos enseñan a pensar (nos venden) que todo tiene que estar dirigido a producir objetos. (…) Incluso la categoría de arte sonoro se refiere a la categoría de un objeto final de un proceso: un objeto que suena. Esa finalidad del proceso ejerce un dominio sobre el proceso que impide que el proceso pueda ir a otros

lugares. Yo pienso justamente en pensar las artes desde otro tipo de divisiones que no son las técnicas en las que acaban las obras.

NRG: A mí esto me llevó a hacerme preguntas relacionadas con el aprendizaje y su relación con la práctica artística. (…) A su vez, esto me obligó a salirme de la manera centralizada de entender las formas creativas/artísticas (lo cual, en algún momento, también implicó salirme del D.F. donde, para empezar, hay un circuito de galerías que no existe en otros lados).

TM: Creo que yo cambié la forma de producción cuando entendí que la producción no se limita a la creación del objeto o de la pieza en sí misma, puede ser una *investigación* más amplia que te puede meter en un campo de preguntas, en un campo de revisión de fuentes, de estructuración y de la metodología de trabajo. (…) Cuando estudiaba artes visuales empecé a darme cuenta de la gran posibilidad del arte como un espacio de la investigación. Investigaciones que no son consideradas como tales en las ciencias, que son incompletas, contradictorias, que tienen muchos resultados y modifican por diversos lugares.

NRG: En estas investigaciones hay partes en las que necesitas otras voces, otra gente, otras cosas que la afecten, que te lleven a un lugar que tú mismo no sabías que existía. (…) La música me dio un colchón para realizar investigaciones que no quería que fueran académicas, ha sido un campo de *exploración* que no es mi medio. Toda forma de investigación implica decisiones estéticas y artilugios de presentación.
TM: Eso es cierto, y el problema es que en la escuela (como en el modelo de arte) uno aprende que todo te debe de salir bien cuando en realidad aprender es justamente lo contrario:

Ejercicio vs. práctica

Un ejercicio es lo contrario de una práctica, la práctica siempre está reglamentada y regulada. El ejercicio es, hasta cierto punto, un romper esas reglas, un ir más allá de esas reglas, un desconocimiento de esas reglas, un cuestionamiento de esas reglas
Ana María Martínez de la Escalera

Trabajo de resistencia

Ejercicios en los que se pone en práctica una operación sonora y que, al llevarlos a cabo te permiten seguir conversando. La conversación es parte del ejercicio sonoro. Siempre se necesita la conversación, porque ¿qué otra cosa es la conversación sino una relación entre ruido, silencio, sonido articulado? La conversación no es un ejercicio que viene después de la actividad sonora, siempre va junto a ella. Un trabajo de resistencia es preguntarnos qué pasa, cuándo, por qué hago esto… ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

aprender es ir de fracaso en fracaso. Los *fracasos* son grandes maestros. (…) Con el tiempo me di cuenta de que la idea de tener que convertir esta creatividad en un objeto esperado me limitaba mucho pues era justamente ante lo inesperado y ante el fracaso cuando comenzaba a encontrar más cosas. (…) El arte es precisamente aquello que emerge durante el *proceso*, es en sí un proceso de investigación creativa y de generación pues lo que nutre la obra de arte es aquello que no controlas, muchas veces la obra de arte surge del accidente técnico: aquello que no habías pensado se queda, por ejemplo, en el material o en el espacio social, la experiencia rebasa la conceptualización.

NRG: Exactamente. En mi caso, aunque trabajo con música popular, yo no soy músico. Pero tengo una relación muy afectiva con la música y me pareció que podría ser un campo muy noble de creación. Sé que puedo hacer música si estoy en contacto con la gente que la sabe hacer. Y sé que me puedo poner en un terreno donde la *colaboración*, donde la nivelación en las colaboraciones se vuelve interesante porque pierdo el control de lo que está pasando. Mi relación con la música es muy poco profesionalizada pero creo que precisamente esta *desprofesionalización* habilita las facultades autónomas de pensar, de sentir, de seleccionar, de relacionarse. Me interesa que las piezas entran en un momento de crisis. Yo hago investigaciones que tienen que ver con emociones contradictorias, entendimientos raros, zonas incómodas, saberes desprofesionalizados, zonas de producción donde plantearse los roles de cada quien en la producción es importante, donde los discursos son importantes. Trato de responder a ciertas preguntas con ciertos recursos sonoros o visuales. (…) Me gusta la despro-

fesionalización como marco porque creo que la especialización es la creación de exclusiones en los campos del conocimiento.

Sonido y escucha

El trabajo intelectual requiere necesariamente de la escucha de los otros. Una escucha que es siempre activa, tú escuchas al otro con responsabilidad y esa escucha que te atraviesa, te marca. Ana María Martínez de la Escalera

TM: A pesar de la gran importancia del proceso que muchas veces implica colaboración, el objeto también es importante: si el arte es un proceso, una vivencia y los artistas utilizamos diferentes estrategias (bombardeos) para que el proceso no se estanque, entonces el resultado del bombardeo son los objetos que nos permiten establecer una relación directa con el otro. El objeto es un dispositivo de socialización y la socialización es vital porque es la manera en la que uno permite que las energías de los otros modifiquen nuestras propias urgencias. Es a partir de los otros que nos definimos y que los otros se definen. Es en la socialización que hay una práctica real, en la que podemos jugar con estas relaciones de sometimiento de poder. El espacio de la socialización es la obra de arte. (…) A partir de la socialización del producto, el arte puede trabajar directamente nuevas formas de relación: crear nuevos espacios para podernos definir porque, insisto, es por medio de la relación con los otros que nos podemos modificar y definir. El arte es político en tanto juega con los espacios de poder y no necesariamente porque hable de política.
NRG: Precisamente lo *político* en el arte tiene que ver con las relaciones sociales que estableces cuando produces algo creativo, es decir, en la *forma* de crear y de colaborar con la gente. La

Arte y creatividad

La urgencia es el sentido del mundo que uno tiene y responde a la pregunta: ¿para qué?, ¿para qué aprender y trabajar? Afortunadamente no hay una única respuesta, pues la urgencia es la parte creativa que formula el artista. Es por medio de estrategias, objetos, actividades y vivencias que bombardean la urgencia cambiándola de posición como se va transformando el mundo. Taniel Morales

pregunta de cómo te relacionas en la producción es una pregunta política importante. Más que con temas o consignas, creo que lo político tiene que ver con cómo comunicas, para quién produces, cómo quieres que se distribuya aquello, cómo lo transparentas, cuáles son tus fuentes y tu relación con éstas, quién participa y cómo se visibiliza y cómo te visibilizas tú… El papel de un artista es tomar todas esas *decisiones*. (…) Un ejemplo de ello es precisamente la decisión de explorar un campo ajeno al mío: la música. Mi acercamiento *desprofesionalizado* a la música me permite realizar investigaciones no necesariamente académicas y descubrir marcos de acción en los que todas estas decisiones estéticas y artilugios de presentación son explícitos. Ése es el caso del musical, a mi parecer la forma más clara de ello.

Arte y creatividad

El artista termina reduciendo ese acontecimiento (creativo) en algo que puede ser exhibido, porque necesita hacer eso porque es un profesionista, vive de eso, tiene que institucionalizar su propia práctica. Pero el acontecimiento queda ahí, y queda ahí para ser revisado, retomado, reactivado. Ahí está la primera fuerza de resistencia. Ana María Martínez de la Escalera

TM: En mi caso, esto se ha traducido en otorgarle más importancia al cuerpo debido al papel central que desempeña en cualquier proceso de aprendizaje. En mi medio hay un desconocimiento del cuerpo catastrófico y si partimos de la idea de que el arte es un motor para explorar y transformar los sentidos y lo que consideramos como la realidad, hay que comenzar por transformar nuestros cuerpos.

NRG: Sí, el arte tienen un potencial de afectar esas cosas que se instauran en el cuerpo, en lo simbólico y en lo sensible, en las formas de entender el mundo. Esto es, quizá, lo que distingue al arte del activismo que, a diferencia del arte, busca cambiar las cosas de manera más macro. Tanto el arte como el activismo se pueden complementar y se afectan mutuamente.

AMME: Pongamos como ejemplo la escucha. La escucha tiene una fuerza que la mirada necesita y quizá hasta

el tacto necesita puesto que todo lo que tiene que ver con la escucha tiene que ver con el cuerpo y su conjunto.

Arte y sonido

Parte del material del que se vale el arte sonoro y/o su contenido sónico es más cercano a lo que escuchamos de manera cotidiana, sin un orden rítmico o transcurso frecuencial tan racionalmente sistematizado o decidido, por ello conecta más fácil una pieza de arte sonoro al público no especializado que la música de concierto que requiere un oído entrenado para apreciarla en su totalidad. Hay muchos artistas sonoros que usan gestos realmente básicos de la música tonal en sus composiciones, eso también favorece a su recepción. Personalmente lo considero un despilfarro ya que estando abierto el mundo de las frecuencias sonoras termina siendo más un gesto complaciente que una búsqueda de "orquestación" a partir de sonidos del mundo "desafinados" o comprendidos dentro del espectro del "ruido". MIGUEL MESA

AMME: Es que no es casualidad que lo primero que se nos ocurre para describir un acontecimiento en el mundo del arte son viejas categorías y las utilizamos y creemos que aparecen automáticamente porque en efecto es el lenguaje con el que debe hablarse del arte. Así hemos sido entrenados y entrenadas. Habría que poner en cuestión ese automatismo y buscar una cierta frescura una cierta inmediatez para pensar y reflexionar qué es lo que está teniendo lugar ahí. ¿Por qué estamos tan convencidos de que algo es ruido o algo es sonido? (…) El sonido no corresponde a un órgano ni a una función, no satisface una función, es un campo en donde pasan cosas. En el viejo lenguaje de la filosofía, ahí tienen lugar acontecimientos y el acontecimiento siempre es singular, no es calculado.

TM: Es precisamente por esto que el arte, durante toda la creación del pensamiento moderno, es donde hubo un espacio de resistencia a lo racional. En el arte sobrevive lo no racional. (…) El arte sonoro es muy seductor porque aparenta estar desmaterializado. Lo cual, creo yo, no es cierto porque tiene claramente un objeto que es el sonido, aunque éste se pierda.

Miguel Mesa (MM): Hay que recordar que los sonidos son la entidad básica de conformación del lenguaje (después vendrían

las palabras) y se puede crear un acomodo de sonidos sin necesidad de entenderlo siquiera.

AMME: Cada una de estas experiencias perceptivas nos permite pensar que quizás haya verdades perceptivas, no propias de una filosofía centrada en lo empírico o positivo, sino una filosofía que se interroga sobre estas diversas y diferentes verdades que el cuerpo te permite interrogar y que no se reducirían a una verdad epistemológica o cognoscitiva, sino estas verdades del cuerpo. Una verdad auditiva, que no será una verdad de la mirada pero que tampoco sería contraria a ésta y que implicaría puntos, marcas, una historia particular que quizás no la hemos hecho suficientemente.

Arte y sonido

Con los ilimitados medios que contamos ahora para configurar el sonido, existe un número infinito de posibilidades de por un lado cultivar el potencial tan vasto de este medio en formas que van más allá de los límites de la música y, por otro, de desarrollar nuevas formas artísticas. Cuando esto se vuelva una realidad, tendremos que inventar un nuevo lenguaje. "Arte sonoro" es un término muy desgastado. (Max Neuhaus, *Sound Art?*, 2000, p. 73)

MM: Todo esto me hace pensar en la sinestesia, cuando existe una conexión directa entre la escucha y otros sentidos. (…) La escucha conecta inmediatamente con el tacto y la vista pero esto no funciona de manera inversa con la vista, los sentidos no se relacionan igual entre ellos a pesar de que todos terminan conectados en una matriz de sensaciones. Hay una frase de Duchamp que se encuentra en su caja de 1914 y que me gusta mucho: "Se puede mirar la mirada, pero no se puede escuchar la escucha (…) Si no tenemos algún tipo de sinestesia no podremos más que acceder a representaciones visuales de los sonidos".

AMME: Lo específico del golpe de la onda sonora es que no se detiene y se acaba como una piedra que te golpea y se cae, la onda con el golpe sigue, envuelve y sigue, pero cambia, según los cuerpos a los que va golpeando en el camino, va disminu-

yendo su fuerza, su espacio-temporalidad, su fuerza de crear tiempo y espacialidad. (…) Estas ondas son las que no vemos pero nuestro cuerpo las percibe como una conmoción incluso una conmoción a la mirada, puesto que esa onda sonora interpela la mirada diciéndole "cómo no ves esta evidencia, cómo no la sientes cuando yo la siento en todo el cuerpo".

Arte y sonido

De acuerdo con el filósofo francés Jean-Luc Nancy, el sonido, al igual que el sentido, está constituido por una totalidad de remisiones o relaciones: se propaga en el espacio donde resuena, a la vez que resuena adentro del sujeto. Resuena en el espacio interior y exterior. El sonido entendido como sentido es aquello que traza las fronteras de la significación. (Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007).

MM: Descartes usaba una analogía que me parece muy bella, decía que los ojos eran como bastones, que de alguna manera "tocaban" lo que estábamos viendo y de lo que hablaba era justo de que la vista se desarrolla totalmente de la mano del tacto (una bella redundancia) y que al mirar podemos saber la distancia a la que se encuentra nuestro objeto de observación dado que estamos "extendiendo" un bastón desde cada ojo hasta dicho objeto. Actualmente existen aproximaciones que incluyen al oído y procesos cerebrales muy complejos e interesantes de cálculo del espacio circundante. De ahí que quizá no podamos ver un sonido pero sí entender el espacio que llenó.

AMME: El sonido es mucho más de lo que habíamos supuesto. (…) El sonido que me atraviesa a mí nos atraviesa a todos los que estamos en un lugar determinado pero de manera distinta. Nos hace estar alertas al mismo tiempo pero de manera distinta. (…) Percibes algo que no es algo privado del elemento armónico, sino que percibes otra cosa, la respuesta de tu cuerpo al sonido. (…) No escuchamos únicamente a través del oído, escuchamos con el cuerpo. Las ondas sonoras nos atraviesan o nos golpean, y no golpean el oído, quizás el oído sea el último en enterarse de esas ondas.

MM: El fenómeno aural es realmente interesante, de manera instantánea evoca en nuestra imaginación el espacio que estamos escuchando. (…) Cuando escuchamos una buena grabación de un bosque podemos sentir qué tan amplio es el espacio del bosque, por ejemplo, si es muy arbolado o no... estamos percibiendo de manera abstracta el espacio de dicho bosque.

TM: Es interesante que menciones la grabación. Así como Fluxus no habla del sonido sino del tiempo, yo siento que el arte sonoro hace lo mismo con respecto a la tecnología, habla del manejo de la tecnología.

Arte y sonido

"Desde que me adentré en el arte sonoro he desarrollado la atención y la conciencia frente al fenómeno sonoro; y me sorprenden 'postres' sonoros durante el día, al ir caminando de pronto aparecen sonidos cuya fuente incluso es incierta pero que puedo disfrutar, yo digo, tal como si me estuviese comiendo un chocolate". MIGUEL MESA

MM: Mira, el sonido siempre ha acompañado a las manifestaciones artísticas. En la literatura existen muchas referencias a cuestiones sonoras (la Biblia, *Moby Dick*, etcétera). En la pintura, por ejemplo, hay cuadros cuyo tema principal es el espiar silenciosamente situaciones inmorales. Pero el siglo XX jugó un papel muy importante para la humanidad, ya que apareció el uso de los dispositivos de grabación y reproducción de sonidos y todo aquello que antaño se sugería por otros medios se convirtió en una posibilidad estética.

Sonidos y tecnología



Nacemos en un mundo tecnológico, esa tecnología ya nos ha atravesado aún antes de aprender a hablar. Es ahí donde trabaja el artista sonoro. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

AMME: Lo primero que salta a la vista con las nuevas tecnologías que tienen que ver con el sonido es que están totalmente marcadas por un pensamiento hiperbólico de que finalmente las nuevas tecnologías han conquistado el mundo del sonido. (…) No hay que rendirse inmediatamente a la tiranía de las nuevas tecnologías sin poner en cuestión lo que esto significa. Porque en donde hay una nueva tecnología, ahí hay alguien que se ha apropiado

Sonido y tecnología

El registro sonoro, como el registro fotográfico, es una forma de representación y sin importar si el método empleado es la película óptica, la cinta magnética o sampleado digital, la grabación es fundamental en el desarrollo de las artes sónicas. (Dan Lander, *Sound by Artists*, 1990, p. 64)

de esa tecnología. Las nuevas tecnologías tienen dueño, tienen copyright. Es indudable que le han cortado las alas a las nuevas tecnologías precisamente para que no se autonomicen de aquellos que las han creado o desarrollado.

TM: En el arte sonoro ves muchísima tecnología, especialmente en lo circuitos que vienen de las artes visuales. El arte sonoro que viene de los músicos utiliza tecnología mucho más primitiva y procesos más aleatorios. En festivales como Volta o Dorkbot, que vienen más de las artes visuales, la pieza puede dialogar más con la tecnologías que con los sonidos.

Arte y tecnología

El arte se está configurando de otra manera, se configura como otras industrias culturales. Es decir, hay una fragmentación en la práctica artística, en donde los recursos y segmentos se utilizan aquí y allá sin importar el objetivo inicial de éstos. La tecnología hace esto, segmenta y en esta segmentación se abstrae un elemento de la totalidad que en un principio le dio sentido y se reutiliza algorítmicamente y se recompone algo nuevo *ad infinitum*. Esto crea una especie de arte combinatorio. Esta segmentación que en la industria mecánica ya está muy desarrollada deviene en lo que se conoce como la subcontratación en el mercado contemporáneo. Cuando el artista se apropia de nuevas tecnologías y recurre a esa misma segmentación parece ser que la segmentación propia del mercado capitalista es la que decide el devenir o el destino de la obra de arte o de la práctica artística. En el caso del arte sonoro, de manera indudable el artista está condenado a la subcontratación. Los que están llevando a cabo ese trabajo creen que de verdad que se apropian de la investigación tecnológica que a su vez ha sido apropiada por compañías transnacionales. ¿Qué pasa cuando uno toma lo que le están dando pero lo toma de esta manera, subcontratada, segmentada, como si fuera un recurso o un instrumento sin significado?. Ana María Martínez de la Escalera

AMME: Las nuevas tecnologías ya no son instrumentos, sin embargo para los artistas que experimentan con estas nuevas tecnologías en su discurso pareciera como si éstas fueran sólo recursos. Hace mucho tiempo que la idea de instrumento ya no debemos usarla en relación a las nuevas tecnologías. (…) Habría que desnaturalizar el mundo de la tecnología que, desde la segunda mitad del siglo pasado hasta ahora, se ha vuelto nuestra segunda naturaleza. Ya no nacemos frente a la naturaleza o en oposición a ella, nacemos en una serie de matrices tecnológicas que nos parecen naturales, es decir, intransformables, incuestionables, porque si las cuestionas pareciera que tú mismo te escindes de la posibilidad de hacer otras cosas como artista.

TM: Yo llegué a la tecnología a través de mis urgencias: Cuando salí de San Carlos de estudiar artes visuales, yo ya no hacía artes visuales. Me puse hacer máquinas, primero con radios, luego maquinitas que sonaban. El aprendizaje de la creación de las maquinas lo hice yo desde mis propias urgencias y fue generando mi propio patrón de urgencias y aprendizajes. (…) En realidad no me importa tanto el elemento sonoro en las piezas sonoras que hago, sino la historia de la creación de la máquina y cómo la gente reconoce que ciertos objetos representan ciertas ideologías. (…) En mi práctica yo no trabajo con high-tech, sino con az-tech y high diversidad. Juego mucho con la tecnología más de base, con la tecnología primitiva, con cobre, imanes, electro-imanes electricidad. No tanto con microchips, ni con sensores complejos… Sino que los sensores que se pueden ver desde afuera. (…) El desarrollo evolutivo de las maquinas está sometido a la utilidad de los seres humanos, entonces el chiste es liberar a las máquinas de la utilidad. A mí me interesa evidenciar y socializar los procesos tecnológicos.

AMME: Hay que volver a teorizar pero no cualquier teoría, hay que hacer conversaciones de resistencia, y esto significa escapar un poco a esta institucionalización que te dice “describe de esta manera”, “no pienses en esto”, es decir, habría que desnaturalizar el mundo de la tecnología.

Política



Lo político transformador es lo que busca eso que es viable pero que es inédito, aquello que no se nos ocurre por tener las estructuras sumamente enraizadas. Naomi Rincón Gallardo

Ilustraciones
Dasha Chernysheva